

## 『舞姫』における文語文体再生の背景

小 倉 齊

森鷗外が四年間のドイツ留学を終え帰国したのは、一八八八（明治21）年九月八日のことである。当時の文学界は、改良運動の一環としての言文一致運動を背景に、伝統的な漢文直訳体や和文体の枠組を取り払い、文体の口語化を目指す動きが新しい状況として形成されつつあった。

鷗外は、帰国の翌年すなわち一八八九（明治22）年から文学活動を開始するが、その活動は言文一致運動の高まり、ブームの影響を少なからず受けていた。文体の口語化を目指す当時の文学状況と鷗外の意識とに焦点を絞るならば、西欧文学を翻訳するに当たって鷗外はそのほとんどを口語文体で試みているという事実には注目せざるを得ない。ちなみに、一八八九（明治22）年中あるいは一八八九（明治22）年を起点として発表された鷗外の翻訳作品を口語文体と文語文体とに分けてリスト・アップすると以下のようになる。

### 〈口語文体〉

『音調高洋第一曲』（カルデロン原作、三木竹二と共訳、「読売

新聞」一八八九・一・一五～二・一四）

『緑葉の歎』（ドウデー原作、三木竹二と共訳、「読売新聞」

一八八九・二・二二）

『玉を懷いて罪あり』（ホフマン原作、三木竹二と共訳、「読売新聞」一八八九・三・五～七・二二）

『新世界の浦島』（アルヴィング原作、「少年園」一八八九・五

～八）

『洪水』（ハート原作、「しがらみ草紙」一八八九・一〇～一八

九〇・三）

『戯曲折薔薇名』（「エミリヤ、ガロツチー」）（レッシング原作、

三木竹二と共訳、「しがらみ草紙」一八八九・一〇～一八九二・

八）

『伝奇トオニイ』（キヨルネル原作、三木竹二と共訳、「読売新聞」一八八九・一一・二五～一二・三）

### 〈文語文体〉

『戦僧』（ドオデエ原作、「少年園」一八八九・三）

『於母影』（新声社共訳、「国民之友」一八八九・八）

『瑞西館に歌を聞く』（トルストイ原作、「読売新聞」一八八九・一一・六・一一・二九）

すでに明らかなように、鷗外は一八八九（明治22）年に発表した翻訳十篇のうち実に七篇までに口語文体を用いている。しかもそこで用いられた口語文体は、ヘヤット今日始めて目を見開いて驚いた驚いた筈だまだ見た事のない大きな窓には白い布が懸つて居つて雲の間から折々漏れて来る日の光を最一度遮つて居つた」（『緑葉の歎』）や「ヘマグダレーンの家の奴婢が心配したのも無理ではない其頃巴里には怪しい死様をするものがあるので闇府の人心が恟々として居た何物の仕業か知れぬが金銀や珠玉の飾を持つたものは何時となく盗み取られ又た飾を持つて日暮から後に歩行くものは多く殺された」（『玉を懐いて罪あり』）などの例からも分かるように、鷗外後期の口語文体が持つ簡潔で緻密精確な特長の片鱗を示している。山田美妙は、「明治廿二年度の日本文学界」（『以良都女』一八八九・一二）の中で、「前に美妙斎主人の言文一致体の流行の實の有つたのは二葉亭氏、嵯峨の屋氏でした。後の紅葉山人の西鶴体の流行に合同の力をくはへたのは饗庭篁村氏、露伴氏でした。外に森鷗外氏はむしろ言文一致体のために腕を添へました」と述べ、鷗外を言文一致運動の担い手の一人として位置づけているが、一八八九（明治22）年中の翻訳における口語文体の多用という事実を見る限り、美妙の捉え方は的を得ており、鷗外は文体の口語化の動きに敏感に反応を示していたと言わざるを得ない。

ところで、鷗外の口語文体の試みは、翻訳のみにとどまらない。第三木竹二との合作戯曲『女歌舞伎操一舞』（『読売新聞』一八八九・一一・一・五）もほぼ口語文体で書かれているし、一八八九（明治22）年中「読売新聞」寄書欄に掲載された「裸で行けや」（一・一二）、「修行がしたい」（三・一三）、「池袋清風君に一言す」（四・七）、「巖々親爺へ」（四・一七）、「文学上の創造権」（六・二七）、「時事新報は医者何者たるを知らず」（七・三）、「奇か奇でないか」（一一・一）の投書文や、「国民之友」掲載の評論「独逸文学の隆運」なども、「です・ます」調の談話体や軽妙な戯文調で書かれている。

書中の裸蝴蝶（！）……オヤ／＼瑣吉ツアンかおえいちゃんなら「思ひしことよ、といふ処だ……ダガ西洋で千年も二千年も続いた喧嘩が又た此処等で持上つては大変だ……武ちゃんも武ちゃんだ「裸但しミユルテの葉にて例の処は隠れて見えず」とか何とか云つてコンナ人に安心させれば好い……」（『裸で行けや』）——「読売新聞」一八八九・一・一二  
イヤ実に感服しました！ 忍月さんより、先づ私が御教授が受けた、西洋の詩を日本の詩に訳して、律呂に合はせるとは？（『修行がしたい』）——「読売新聞」一八八九・三・一三

今の日本は、独逸文学の隆運が殆ど其極度に達した時です。夫れに読売新聞のある投書家は、態々「独逸文学の不運」といふ題を担ぎ出して、独逸の詩を翻訳する人を攻撃しました。此巖々法史といふ人は、兎角私と反対の位置に立ちたがる、

裸蝴蝶以来、お馴染みの学者ですが、何うも議論には受け取りにくい所が多々あります。(「独逸文学の隆運」——「国民之友」一八八九・四)

ここに示した例は、口語文体とはいっても、翻訳で用いられた口語文体とは明らかに異なり、芸術の無理解に対する皮肉・反論であることや新聞への投書文であることを十分に意識した軽妙自在な口調が選ばれている。おそらくこの時期の鷗外には、発表の場所や文章の内容に応じて文体あるいは文調を自在に操ろうとする意識が強く働いていたのであろう。

さて、一八八九(明治22)年中に示された口語文体への意欲は、一八九〇(明治23)年に入ると急速に薄れ、鷗外は口語文体の試みから離れていく。最初の小説『舞姫』(「国民之友」一八九〇・一)をいわゆる雅文体で発表した鷗外は、小説においては少なくとも『半日』(「スバル」一九〇九・三)まで口語文体を試みていないし、翻訳においては一八八九(明治22)年中あれほど口語文体を試みたにもかかわらず『埋木』(「しがらみ草紙」一八九〇・四・一八九一・五)以降は完全に雅文体に転換している。さらに、『しがらみ草紙』で本格化する評論活動においても、漢文直訳体が重きを成していき、先に挙げた『修行がしたい』(「独逸文学の隆運」池袋清風君に「言す」『巖々親爺へ』「文学上の創造権」が単行本『月草』(一八九六・一二)に収められる際、改題・修訂され、文体が漢文直訳体に統一された事実もある(一例を示すならば、『修行がしたい』は「平仄に就きて」と改題され、先に引用した冒頭部分が「古本山人は洋詩を国語に訳して平仄を存ぜ

よと、忍月居士に求めたり。この平仄(古本山人は律呂といふ)はいかにして出さるべきものなるか」のように修訂されている)。

鷗外が口語文体を放棄し、小説・翻訳において雅文体を創出するに到る一八九〇(明治23)年が、言文一致運動が停滞期に入る年とほぼ重なるという点は、きわめて興味深い。坪内逍遙は、『明治廿二年文学上の出来事月評』(「読売新聞」一八九〇・一・一三)で、十一月 文章彫琢の必要人も言ひ当人も感ず 随ッて糊口の為に書く人減り名の為に書く人殖ゆ、三月 我楽多文庫改良して『文庫』となる 文壇の梁山泊忽出、西鶴の羽ばたきッロ／＼世間にひらく、九月 西鶴文次第に流行し言文一致少しく下火となる、十月 和漢洋三体の文を調和するの必要衆の感ずる所となる、十一月 此頃元禄文、殊に西鶴熱頂上に達す 随て文章の巧拙を評する者四方にあらはれ文派の分類をなす 文章の宗門を作る篁村宗思軒宗徳富宗等の名此間に定まる」などと記し、一八八九(明治22)年の小説を中心とした文章界の動向として、言文一致の後退、文章彫琢主義の台頭、和漢洋三体の調和への要求と西鶴熱の上昇を指摘している。逍遙の指摘のうち、鷗外の雅文体創出と直接つながるものは、和漢洋三体の調和の問題である。とくに「鷗外の雅文は、原来近世国文の美文調が骨子で、その中に、極く選択を施された、洗練された、美しいひびきを有つ漢語が赤銅細工のなかの黄金のやうに、燦然とかがやいてゐた」(日夏耿之介「雅文小説の価値——続鷗外小説の究竟」——「新女苑」一九三八・八。後「鷗外文学」実業之日本社、一九四四・一に収録)という指摘もあるように、和文体を軸にした

鷗外の雅文体の成立について考えるとき、鷗外が「感化を強く蒙むった」(山本正秀『近代文体発生の史的研究』岩波書店、一九六五・七)とされる落合直文の国文改良運動を避けて通るわけにはいかない。

和漢洋三体の調和への前史として位置づけられる「日本文章会の新和文体普通文運動」(山本正秀『近代文体発生の史的研究』前出)の一部を担った萩野由之は、「和文ヲ論ス」(『東洋学会雑誌』一八八七・一二)で当時の文章界における漢文体の隆盛ぶりを指摘しつつそれへの反省を促している。

顧フニ我國今日ノ文章ハ、漢文、真仮名文、書牘文、和文四種ナリ、官私ノ日用ヲ足スハ真仮名文ト書牘文ナリ、真仮名文ハ仮名交ノ漢文ニシテ、書牘文ハ漢文ノ変体トスヘシ、純粹ノ漢文ハ日用ニハアラサレドモ、高尚ナル記事ハ之ニ限ルコトトナレリ、和文ニ至リテハ僅ニ其学者中ニ通用スルノミ、即文章世界ハ漢文ノ主宰トモ云ヘキ勢ナリ、凡万国多シトイヘトモ、国語ラステ他国ノ文法ニテ、用ヲ足ス所アルヘシトモ覺エス、古ニハ三韓マテ我文用セシメントイヘル豪傑モアリ、国学者ハ言靈ノ幸フ国ト誇ルコトナルニ、今ハタ此極ニ至レリ、長大息ノコトナラスヤ、今ノ国学者宜シク反省ノ工夫ナカルヘカラス、

このあと示される和文改良の具体策は、「へ口語ヲ文語ニ改メテ写サンノミ」とか「へ只語尾ノ一部ノミ、其名詞ノ類漢語洋語ニテ通用スルモノハ、悉ク其儘ニ從フヘシ」といった具合で、必ずしも有効なものとは言いが、和文宣揚の主張の根底に漢文体へ

の抵抗が見られる点は注目に値する。

また、落合直文の「文章の誤謬」(『皇典講究所講演』十一、一八八九・七・一五)では、当時の文章界の混雑ぶりの中で最も広く行われているものとして、漢文体、翻訳体、小説体、言文一致体の四つを挙げ、それぞれの欠点を指摘しているが、とくに漢文体については次のような見解を示している。

漢文体とは、漢文へ施したる訓点より変化したるものにて、その訓点には種々ありますが、最も勢力ありしは、道春点、後藤点、一斉点の三でありました。其訓点によりて論語孟子抔を読み、その語路を覚えて居つて、自分に文章を書く時にも、それを用ゐることあります。さてその訓点といふものも正しいものならば宜しかれど、甚不規則なるもので、特に一斉点の如きは、極めて誤りが多い、所が其誤りを其儘に読み、それを其語氣のまゝにかく故に、その文章も甚拙劣であります。

落合直文は、いずれに対してもその欠点を難じているが、たとえば言文一致体に対する「これは平生の言語を其儘に写すことなれば、至極簡便なるのみならず、第一分り易い。かつ不文の人にも容易く書ける。故に大に流行致します。私も、言語と文章とは離るべからずと云ふ論者であります。さりながら、これには余程注意せねばならぬと云ふことであります」といった言い回しと比べて、漢文体への非難の調子はより声高である。

二つの例のみで軽々に判断することは危険だが、落合直文らの新国文運動の背景に漢文体氾濫の克服を目指す意図があったこと

はほぼ間違いない。和文の伝統的語法を見直すことで漢文体氾濫の弊の克服を目指そうとする意図は、そのまま「文章の誤謬」の結論部分にもつながる。

落合直文は、〈仮名のあやまり、活語のあやまり・助辞のあやまり・係結のあやまり・か<sup>と</sup>や<sup>と</sup>の差別・な<sup>の</sup>格・必<sup>の</sup>、二を要すると文字・必<sup>の</sup>、二を要するも文字・を<sup>の</sup>字の不足・の文字の贅・る字の不足・る文字の贅・と<sup>と</sup>受くる詞のあやまり・し<sup>し</sup>とせしとの差別・さん<sup>さん</sup>とせん<sup>とせん</sup>との差別・されざるのあやまり・たり<sup>たり</sup>といふべきところをり<sup>り</sup>とのみいふあやまり・なるものといふあやまり・書簡文のあやまり〉の十九項目を挙げ、それぞれの誤用の撤廃を力説しているが、大部分が助動詞・助詞の誤用に関わるものである。そしてこの姿勢は、「将来の国文」（「国民之友」一八九〇・一一・一二）にも受け継がれる。

人の事物に感ずるや、脳は真に命を意思に伝へ、こゝにはじめて一の行為をあらはすが如く、その用法によりては、文章の死活に関し、右せむと欲すれば右し、左せむと欲すればまた左し、文章は唯助辞の命のまゝなり。故に若しその配置にしてあやまりあらむか、意義反覆、恰も精神惑乱せる狂人にことならず。況やその巧拙を論ずるに於てをや。

助動詞や助詞が表現主体や動作主体の意識や判断に密接に関わる機能を持つことは言うまでもないが、落合直文がこうした助辞の重要性を強調している点は注目しておく必要があるだろう。

根岸正純氏は、「和文体と漢文体との表現性——近代文章前史として——」（「黙示録」一九七八・一）の中で、和文体には〈活

動を抑止した固定視点の故の「優美閑雅」があり、同時にそれが話者がおのれの主観の表出につながるところから謙抑な表現姿勢を伴わずにはいられないための「優美温和」が生まれてくる〉とし、和文体への傾斜と視点の在り方との関連性について言及している。根岸氏の指摘を踏まえつつ、落合直文が後に新国文運動の実践として発表した最初の小説『悲哀』（「しがらみ草紙」一八八九・一〇）が一人称形式による自伝的作品として構想され、維新前後の家の没落と上京後の養家での生活、そして養父母の勧めによる妹の不本意な結婚と悲劇的な死に対する〈予〉の思いが切々と語られていくことを考えると、表現主体や動作主体の意識・判断に密接に関わる機能を持つ助動詞や助詞の重要性を強調した落合直文が、〈話者〉の〈主観の表出〉に有効な表現としての和文体の可能性を認めていたと判断することは十分可能である。

後に鷗外は、「故落合直文君に就て」（「明星」一九〇四・二）と題した談話文において、〈落合君と交際してから、物を書くのに、テニヲハや仮名遣に気を注げなければならぬと云ふことを知ったので有ります。それから落合君に聴きながら直しました〉と述べ、直文から受けた影響について言及している。ただし、直文の和文体をどう受け止めたのかについてはほとんど触れていない。鷗外の文体論とも言うべき「言文論」（「しがらみ草紙」一八九〇・四）においても事情はほぼ同じである。〈古は言と文との差別〉がなかったにもかかわらず、〈読ませむために作れる文漸く盛になりもてゆく程に〉〈言と文との懸隔〉が生じたという認識を示した鷗外は、〈読むべき散文〉の改良更新の必要性を説く

ことから始める。鷗外の認識は、話し言葉である「言」と書き言葉である「文」とはその享受の形態において異質なものとあるとの前提に支えられている。あくまでも「死文は既に作るべからず」という立場に立つ鷗外は、「我邦の歴史を捨て我語の沿革を顧みず必ず今の音にのみ依りて今の言を写し之を文となさむとす」る「羅馬字会」の主張を否定し、「トランスクリプション（引用者注、transcription＝転写、音訳、音声を音声記号によつて表す方法）」より一步を進めたるもの」である若林柑藏らによる「落語の筆記」を「美術なる言は未だ必ずしも美術なる文ならず」として退ける。鷗外にとつて「文」とはあくまでも書き言葉の領域のものなのだ。したがって、「文は即、言、々は即、文なりとやうに思ふ人もある」言文一致の実践に対しては、「儼然たる文」へ読ませむための文」として評価することになる。とりわけ山田美妙の試みに対しては、「言文一致体は仮名を正し或る一定のてにをはを用ゐて今の言を綴りたる文なり此体の雄ともいふべき山田美妙齋氏の如きは美術なる言文一致体の文を作りて大に国文の進歩を図られたり」とか「山田氏の流派は吾文学社会に与ふるに新しき言を文となす勇氣を以てしたり日本新文学の先登をなしたり」とかいうように、その功績を大いに賞揚している。ただし「新てにをは」や「だ」「です」などの「新語格」に対しては、いまだ「常格」とは認められないとして、否定的な見解を示す。最終的には、落合直文の「文章の誤謬」中の「私も言語と文章とは離るべからずといふ論者であります、さりながら、これには余程注意せねばならぬと思ひ居ります、即ち言語を今少し上品に進

め文章を少し引き下げやうと云ふことであります」という一節を引用し、次のような結論を下すのである。

余等は竊に思ふに落合氏が引下けんとする文章と山田氏が語格の旧を守らんをりの文章とは其相距ること今日の如く甚しからざるべし或は其間に於て某語を一家の雅なりとして一家の俗なりとすること、一家は猶、文に音響あらむことを求め一家は極端の意見を操りて必ずしもこれを求めざる如きことなどはあるべけれど之を今の懸隔に比すれば豈翅に天涯と咫尺のみならむや嗚呼、余等は二家の心事を知るものなり二家は均しく是れ我新国文の興らむを望めるにあらずや山田氏にして旧来の語格を散文にも応用せむとせば此兩極端の間に立ちたる幾多の家数は皆、力を合はして斯文の改良更新に従事することを得べし是れ余等が切望に耐へざる所なり

つまり鷗外はここで、「だ」「です」などの卑俗な「語格」は文の美しさを破壊すると主張しているわけで、美妙に「なり」「たり」「べし」などの「旧来の語格」を応用することを勧め、そうすれば新文学の文体の諸流派は統一されるだろうし、落合直文の新国文運動と山田美妙の言文一致運動の隔たりもなくなるだろうと主張しているのである。もちろん鷗外は、前述したように当時の言文一致運動を全否定しているわけではなく、あくまでも書き言葉としての「文」の領域で、「読ませむための」散文、「唯目と心とに待つことあるのみ」という黙読を主体とした享受のされ方をする「散文」にこだわりながら、新しい文体の創出を目指している。ただし、ここでの論拠は、「だ」「です」は俗で文に持

ち込むことはできないという一点のみで、言文一致体と旧来の文語文との文法上の差異は無視しており、さらに、鷗外自身の和文体への見解が示されておらず、きわめて大胆な提案であると言えよう。鷗外はなぜこうした論拠で〈旧来の語格〉を擁護する立場を示したのか。おそらくそれは、〈話者〉の〈主観の表出〉に有効な表現としての和文体の可能性に関わっていくと思われるが、どうやらその答えは、『舞姫』で採用された文体の実際を見ることによってしか得られそうにない。そしてそれは、『舞姫』が一人称の回想的手記の形式を持つことと密接に関わってくるはずである。

亀井秀雄氏は「近代文学における〈語り〉の問題」（『日本文学』一九七八・一一）において、一八八七（明治20）年九月、森田思軒が「国民之友」第八号に発表した「小説の自叙録記述録」を〈一人称的な書き方の方法的な可能性に注目した発言〉とし、その発言に、当時の新文体の摸索が、単に言文一致ばかりでなく、一人称形式を志向していたと思われる形跡を見いだそうとしている。また、亀井氏の指摘によりつつ、〈明治二十年という年が、『自傳』の可能性に注意が向けられた年〉であり、〈同じ時期『自傳』とは異質な一人称の表現の可能性にも、表現者たちは強い関心をむけていた〉とする小森陽一氏も、〈語る〉一人称／〈記述〉する一人称——明治二十年代一人称小説の諸相——」（『構造としての語り』新曜社、一九八八・四）において、同時代的関心に最も敏感だった表現者の一人として森田思軒を評価し、「自叙録」という方法意識に注目している。森田思軒の発言を要

約すれば、〈自叙の録〉すなわち一人称文体で書くことによって、〈某の場合某の境遇に立ちし時の感情有様〉を捉えることができ、〈読む者〉にはそれが〈現に之を目睹する如き〉印象を与えるということになる。すなわち、作品世界内の一人称主体が、自己の「いま・ここ」に即して場面を描写し、その「いま・ここ」における自己の心情を吐露することで、あたかも読者自身がその場面に存在し、その「いま・ここ」を読者自身が目撃（目睹）しているかのような臨場感を与えるというわけだ。この「自叙録」という方法意識には、たしかに『舞姫』の一人称形式による自己表現につながる要素を見いだすことができる。ただし、『舞姫』でいまひとつ忘れてならないのは、回想的手記形式という点である。

三谷邦明氏は「近代小説の言説・序章——小説の〈時間〉と雅文体あるいは亀井秀雄『感性の変革』を読む——」（『日本文学』一九八四・七）の中で、〈散文小説は〈過去〉形式の文学〉であり、〈近代小説の成立は、この散文小説における〈過去〉形式をいかなる姿で実現するかと言う戦いの中から産出され〉、二葉亭四迷の『浮雲』における「た」（文語の「き」「けり」「つ」「ぬ」「たり」「り」を統括して近代に登場してきた助動詞）の発見をその先駆としている。さらに、三谷氏は〈二葉亭四迷は『浮雲』を書くことによって、近代小説の可能性を拓いて行った〉と〈同時に散文小説のさまざまな可能性を閉塞させ、隠蔽〉し、〈多視点的な視点の遠近法〉を失わせたと述べ、〈言文一致以降の雅文体〉を〈た〉という多義的・多視点的・多元的な世界を抑制す

る言説に対する意図的な撰択であるとし、『舞姫』が雅文体で書かれたことの意義は「た」という近代的な主体に対する異議申し立てとして理解すべき」であると指摘している。三谷氏の指摘はきわめて示唆的だ。

『舞姫』という本文（テキスト）は、太田豊太郎がセイゴンの港に停泊中の船内で過去を回想し、その回想を「文」に綴るという構造になっている。したがって、当然、太田豊太郎の意識の中には、「文」に綴っている時間、回想している時間、過去の体験や事件と共に流れる時間、という「多義的・多視点的・多元的な世界」が存在するはずである。むしろ、それらは錯綜した形で存在するわけだが、それをより効果的に表現し、そして「目と心とに待つ」享受をさせるために、「話者」の「主観の表出」に有効な和文体を軸に「多義的・多視点的・多元的な世界」を論理的・分析的に叙述するに有効な漢洋二体を折衷した雅文体が選ばれたのである。

『舞姫』の冒頭近くに次の一節がある。

嗚呼、ブリンドイジーの港を出で、より早や二十日余りを経て世の常ならば生面の客にさへ交を結びて旅の憂さを慰めあふが航海の習ひなるに徹恙にことよせて「カビン」の裡にのみ籠りて同行の人々にも物いふことの少なきは人知らぬ恨みに頭べのみ悩ましたればなりこの遺恨は初め一抹の雲の如く我靈魂を掠め瑞西の山色をも見せず伊太利の古蹟にも心を留めさせず中ごろは世を厭ひ身をはかなみて腸、日ごとに九廻すともいふべき惨痛をわれに負はせ今は心の奥に凝り固

まりて一点の翳とのみなりたれど文よむごとに、物みる毎に鏡にうつる影、声に応ずる響のごとく限りなき懐旧の情を喚起して幾度となくわが心を苦しむ、嗚呼、奈にしてかこの恨みを銷せん若し外の恨みなりせば詩に詠じ歌によりし後は心地すがくしくもなりなん、これのみは余りに深く我心に鏤りつけたればさはあらじと思へど今宵はあたりに人も無し房奴の来て電気線の鍵を振るには猶ほ程もあるべければ、いで、そのあらましを文に綴りて見む

ここでは、「人知らぬ恨み」に悩む「余」が、「カビン」に籠って二十日あまりの航海の日々を過ごした「惨痛」を嘆き、「詩」や「歌」ではその「恨み」を表出することは不可能であることを語りつつ、「恨みを銷せん」がために手記の筆を執ろうとする心情を語っている。文中二箇所「嗚呼」があるが、いずれも現在の感想を表し、それぞれ「早や二十日余りを経て」とか「奈にしてかこの恨みを銷せん」といった主情的・和文的な文脈を伴っている。そうした中で、二十日余りの間に変化した「恨み」を三段階に区分し、「初め一抹の雲の如く我靈魂を掠め」「中ごろは世を厭ひ身をはかなみて」「今は心の奥に凝り固まりて」のように欧文的文章によって客観的・分析的に叙述する箇所がある。さらに、「世の常ならば生面の客にさへ交を結びて旅の憂さを慰めあふが航海の習ひなるに」といった仮想表現なども、欧文を感じさせる表現である。次に漢文体の要素としては、「生面」「徹恙」「惨痛」などの漢語、「奈にしてかこの恨みを銷せん」といった強意疑問、「腸、日ごとに九廻す」という司馬遷「報任安書」を



出典とする成句、〈世を厭ひ、身をはかなみて〉〈文よむごとに、物みる毎に〉〈鏡にうつる影、声に応ずる響〉〈詩に詠じ歌によみし〉といった対句の多用などが挙げられる。とりわけ対句の多用は、語る主体と語られる客体、回想する現在と回想される過去、日本とヨーロッパとを重層的に対比させ、作品一篇のモチーフを自ずと浮かび上がらせていく。

以下に挙げる例はどうだろうか。

嗚呼、何等の悪因ぞこの恩を謝せんとて自ら我僑居に來し少女はシヨツベンハウエルを右にしシルレルを左にして終日兀坐する我読書の窓下に一輪の名花を咲かせてけり、この時を始めとして余と少女との交際は漸く繁くなりもて行きて同郷人にさへ知られ彼等は速了にも余を以て色を舞姫の群に漁するものとしたり、

〈嗚呼〉という言葉は、やはり現在時における感想で、回想の時点で〈悪因〉として受け止められていたものが、過去の時点では〈名花〉であつたと認識されるわけだ。

以上のように、『舞姫』という本文（テキスト）は、主情的な和文脈による自己表現あるいは自己の心情吐露を基本としながら、客観的・分析的な欧文脈、対句の多用を基本とする漢文脈による状況認識・対象把握を配するという構造になっている。

もう一つ例を挙げよう。

余は模糊たる功名の念と検束に慣れたる勉強力とを持ちて忽然、この欧州新大都の中央に立てり何等の光彩ぞ、我目を射んとするは、何等の色沢ぞ我心を迷はさんとするは、菩提

樹下と訳せば幽静の境かと思はんなれど、この大道髪の如きウンテル、デン、リンデンに來て両辺の石を鋪ける人道を行く隊々の士女を見よ胸張り肩聳えたる士官の——まだ維廉一世の街に臨める窓に倚る頃なれば——様々の色にて飾りたる礼装を着けたる妍よき女の巴里まねびの粧したる彼も此も目を驚さぬはなきに車道瀝青の上を音もせで走る色々の馬車、雲に聳ゆる樓閣の少しとぎれたる処には晴れたる空に夕立の音を聞かせて漲り落つる噴井の水、遠く望めばブランデンブルゲル門を隔てゝ緑樹、枝をさし交はしたる中より半天に浮び出でたる戦勝塔の神女の像——この許多の景物が目睫の間に聚まりたれば始めてこゝに來しものゝ応接に遅なきも宜なり、されと余が胸中には縦令ひいかなる境に遊びてもあだなる美観に心をば動さじとの念ありて恒にわれを襲ひ來たる外物を遮ぎり留めんとしたり

これは、後進国日本にヨーロッパの学問を持ち帰るという使命感に燃える太田豊太郎が、ウンテル・デン・リンデンの通りに立つところだ。短い描写を通して、豊太郎の眼に映つた〈欧羅巴の新大都〉の様子が実到的確に書かれている。たとえば〈胸張り肩聳えたる士官〉という描写には普仏戦争に勝利を収めた軍国主義の国プロシヤの姿が押さえられている。〈様々の色にて飾りたる礼装を着けたる妍よき女の巴里まねびの粧したる〉からは、戦争でフランスを負かしたにもかかわらず、その敗戦国フランスのバリ・モードで飾りたてた女たちがウンテル・デン・リンデンを歩いているという皮肉な光景が浮かび上がってくる。これらは、普

仏戦争後のベルリンの風俗を的確に要約した例と言えよう。さらに、ここで注意しておきたいことは、ベルリンの景観が一種の遠近法で描き出されているという点である。まず、豊太郎の眼は近景に注がれ、ウンテル・デン・リンデンの通り、軍人とパリまねびの女、車道のアスファルトの上を走る馬車を捉える。続いて「晴れたる空に夕立の音を聞かせて漲り落つる噴井の水」があり、「遠く望めばブランデンブルゲル門」が映り、「半天に浮び出でたる戦勝塔の神女の像」を消点としてすべての風景が収斂していく。遠近法は、画面の一点に消点があつて、それにすべての線が集まるようになっていくわけだが、それはつまり、こちら側に風景や対象物を見ている主体の眼差しがはつきりしているということである。その主体とは、近代的な個性性を持ち、世界をその視線で秩序づける。

前田愛氏は、『舞姫』におけるベルリンという都市の描写を「日本の近代の小説の中では都市というものを一種の遠近法で描きだした」最初の実例であるとし、そこに見え隠れする豊太郎の遠近法的な眼差しの中に、「へかれの自我のかくれた構造」さらには「近代人の視覚の基本的な構造」を読み取っている（『近代文学と活字の世界』——「国文学解釈と観賞別冊（日本文学新史・近代）」至文堂、一九八六・三）。前田氏の指摘した豊太郎の遠近法的な眼差しは、単にベルリンという都市の風景に注がれるばかりではない。「へ人知らぬ恨み」の内実を明らかにするためにも大いに發揮されるはずだ。

また亀井秀雄氏は、「へかれ」（引用者注、豊太郎）はおのれの個

人的な境涯を語って、ベルリンの自由な雰囲気触発された自己解放の欲求や、エリスの可憐さに惹かれて生活を共にするに至った自分の感情の動きなどを述べてゆく。もっぱら反省的な自己意識が深化してゆく展開としてその事件は描かれていて、それはなぜかと言えば、対象の見え方や自分の感じ方のほかに現在の境遇の原因を求めることができなかつたからにはかならない。運命的な事態を作ってしまう必然的な契機としてわが心や感性を織り込んでゆく表現方法が、こうして誕生したのである（『近代文学における「語り」の問題』前出）と述べている。亀井氏の言う表現方法とは、遠近法的な眼差しで捉えた対象に言葉を与えることでもある。そしてそれは、和漢洋三体を巧みに折衷させることで初めて可能になったのである。

※『舞姫』の引用は「国民之友」第六九号（一九一〇・一・三）所収の本文によつた。漢字等適宜現行の字体に改めた。

（愛知淑徳短期大学）